DIE DELFTER MALERSCHULE

CAREL FABRITIUS
PIETER DE HOOCH
JAN VERMEER

VON

E. TIETZE-CONRAT

LEIPZIG

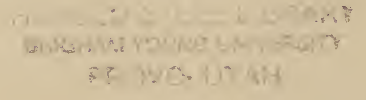
VERLAG VON E. A. SEEMANN

BIBLIOTHEK

DER KUNSTGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON HANS TIETZE

BAND 27



Druck von Ernst Hedrich Nachf., Leipzig — Ätzungen von Kirstein & Co., Leipzig

Alle drei haben irgendwie Verbindung mit Rembrandt; Carel Fabritius war in Amsterdam sein Schüler gewesen, Pieter de Hooch hatte seinen direkten Einfluß oder den indirekten durch den Rembrandtschüler Maes erfahren, Vermeer endlich, der bei Fabritius gelernt hatte, war sein Enkelschüler. Von diesem Grunde her haben sie alle drei die Augen für das Fluten des Lichtes geöffnet, für das fahle Verschimmern des weißen und die goldige Wärme des sonnigen. Die künstlerische Atmosphäre in Delft, wo Fabritius seine letzten Jahre (1650 bis 1654), Pieter de Hooch seine besten Jahre (1653 bis etwa Mitte 1660) und Vermeer sein ganzes Leben (1632 bis 1675) zubrachte, hat ihnen das Lichtproblem noch entschiedener an erste Stelle gerückt. Hier wirkte Leonhard Bramer (geb. 1596 in Delft, stirbt daselbst 1674), der auf seiner Italienfahrt in den Bannkreis Elsheimer's in Rom getreten war — Elsheimer lehrte Lastman, Lastman lehrte Rembrandt — und seither ähnlichen Fragen — mit oder ohne Rembrandt? — nachhing. Neben diesem phänomenalen Problem verbindet eine geistige Gemeinsamkeit die drei Maler, jenes kam von Rembrandt, diese bringt sie zur vorherrschenden Kunst des Amsterdamer Schulhauptes in einen Gegensatz, der ihnen den selbständigen Ehrentitel „Delfter Schule" eintrug. Es ist das eigenartige Verhältnis des Künstlers zu seinem Stoff, wie es sich bei Fabritius schon andeutet, bei Vermeer zur klarsten Umschreibung kam. Der Versuch wurde gemacht, die Bestimmtheit der Auffassung, die Zurückhaltung im Pathos, die Qualität der technischen Leistung in den Werken dieser Malergruppe aus dem

Wesen der Stadt selbst zu erklären, die sicher in ihrer Begrenzung, patrizierhaft konservativ daliegt, vor allen andern Städten des Landes durch ihr klares Netz breiter Grachten ausgezeichnet. Und es muß auch an die kleine quadratische Kachel, das Fabrikat der Stadt, gedacht werden, die schimmernd wie das Licht und doch begrenzt, einfach und handwerklich sauber, Quintessenz und Reduktion zugleich, das Wesen der Stadt und ihrer Kunst widerspiegelt.

Der Geburtsort des Carel Fabritius ist unbekannt, als sein Geburtsjahr wird nach der (verputzten Inschrift) des Selbstporträts 1614 errechnet, nach gleichzeitigen literarischen Quellen wäre er um zehn Jahre jünger. Aus dieser kurzen Schaffenszeit sind nur wenige gesicherte Werke erhalten, nach denen wir nur das Feld abstecken, aber nicht füllen können. Fabritius ist vielseitiger als de Hooch und Vermeer. Seine Bildnisse, das früheste des A. de Notte im Rijksmuseum (1640), dann das Selbstbildnis im Boijmansmuseum (1645) — ein großes Familienbild mit sieben Figuren von 1648 ist mit dem alten Boijmansmuseum 1864 verbrannt — erschöpfen den Kompromiß von äußerem Vorwurf und innerer Intuition so vollständig, daß Fabritius als ein Bildnismaler schlechthin gelten könnte. Für das Gebiet der religiösen Historie hat er ein einziges sicheres Beispiel gelassen, die eindringlich — neben Rembrandt's Psychologie vielleicht aufdringlich — erzählte Geschichte, wie der redliche Tobias von seinem abgehärmten Weibe versucht wird; umgekehrt wie bei Rembrandt sind die Gestalten ins Dunkel getaucht und hinter ihnen ist die Luft erst vom Licht

durchzittert. Das biblische Geschehen in seiner akzentuierten Fassung ist in eine wunderbar kühle Landschaftsstimmung hineingeschoben, die nicht wie bei Rembrandt der Verinnerlichung des Ausdrucks dient. Die Figuren — eine zu groß geratene Staffage. Darum wächst auch das Beste der Kunst des Fabritius ins unbetonte Genrebild. Die Schildwache (1654): ein seltsamer Ausschnitt, überraschend wie eine subjektive Impression des neunzehnten Jahrhunderts, mit einem Säulenstamm, der im hellsten Lichte träumt und der gespannten Silhouette eines Hundes, die alle Schatten aufgesogen hat. Endlich der Distelfink (1654): Persönliches Bildnis eines unpersönlichen Vogels, für den Kunstbanausen eine gelungene Atrappe; Motiv und Gestaltung reduziert wie für eine Kachelzeichnung; ein zartgetönter Farbenstrauß . . .

Diese köstlichen, aber disparaten Fragmente widersetzen sich einer entwicklungsgeschichtlichen Zusammenfassung; ihr Leitfaden mußte wohl das Ringen mit dem Einfluß Rembrandt's sein, den die beiden Bilder des Todesjahres überwunden zeigen.

Ebenso schwer — aber aus anderem Grunde schwer — ist es, eine Entwicklung im Oeuvre de Hooch's (geboren in Rotterdam 1629, stirbt bald nach 1684 in Amsterdam) aufzuweisen. Werke sind in Menge geblieben, aber das Problem wandelt sich in engstem Rahmen, eine ursächliche Aufreihung möchte gewaltsam erscheinen. Nach den datierten Bildern nimmt man die einfacher gehaltenen, knapper gestuften in die Delfter, die in stärkeren Gegensätzen wirkenden in die spätere Amsterdamer Zeit.

Warm in rot und gelb wie bei Maes, kühl und silbrig wie bei Vermeer, immer aber sind Raum und Figuren auf den Gemälden de Hooch's zur Einheit des Tones geschlossen. Und weiter: immer bleibt es ein Ausschnitt in den Maßverhältnissen der realen Wirklichkeit, in dem das Gleichgewicht weder zugunsten des Gedanklichassoziativen (Maes) noch zugunsten eines formalen Prinzips (Vermeer) verschoben wird. In diesen Bildern de Hooch's liegt Bewegung und Ruhe. Das Unhörbare, das Körperlose ist bewegt; Luft zieht, Licht gleitet, überrascht uns, die wir im Dunkel stehen, kommt durch ein offen gebliebenes Fenster im letzten Zimmer, kommt durch eine offen gebliebene Türe in den Mittelraum; spiegelt sich schüchtern in den Scheiben, in dem polierten Holz, in den grünen und roten Fliesen. Was Stimme hat und Körper, ist in Ruhe; Menschen sitzen beieinander und plaudern leise; sitzen allein und lesen. Dort wo sie tun, aktiv sein müssen, sind es nur kleine gleichgültige Handlungen, ein Korb mit Früchten, ein Krug mit Bier geht von der einen Hand in die andere und man weiß es nicht, wer ihn gereicht, wer ihn empfangen hat. Bewegung und Ruhe — Stimmung.

Der Ausschnitt ist ein Stück Illusion, eine Räumlichkeit, in die man hineinsehen kann; im Fußboden der Kammer, des Gartenhofes verzieht sich das Netz der Kacheln, Wege führen nach hinten, Deckenbalken schließen ab. Doch die dritte Dimension tut nicht weh, reißt kein Loch in die Wand. Gartenmauer und Dachfirst, Fensterrahmen und Türschwelle legen ihre Breitenlinien dazwischen. Wenn es auch Natur ist, die hier

festgehalten wurde, so geschah es doch mit feiner Überlegung und die lockere Wiederholung der Rahmenparallelen teilt ihre beruhigende und beglückende Wirkung.

In manchen Bildern, in den überlegtesten, scheint sich de Hooch mit Vermeer zu berühren. Doch geht dieser in der Umgestaltung des Stoffcs zum künstlerischen Endziel noch weiter; aufschlußreich wird die Vergleichung, wenn beide dasselbe Thema spielen, de Hooch's Goldwägerin in Berlin, Vermeer's Goldwägerin in Philadelphia. Bei jener so viel vom Zimmer, daß wir es zu Ende denken müssen, bei dieser der Ausschnitt nur eine Flächenfüllung. Bei jener: Frau, Handlung, Luft, Raum gleichwertig, Glieder eins ins andre in einer Erfahrungsrealität verankert, die wir Natürlichkeit zu nennen pflegen; bei dieser die Frau als das wertvollste Stück des Ganzen in die Nahsicht gerückt, ihr psychisches Gehaben noch besonders in Nahsicht, durch die Kopfwendung dem Beschauer noch ausdrücklicher übermittelt. Über das Weben in diesen Zügen müssen wir sinnen; aber dieses Sinnen verschwimmt nicht ins Romantisch-Unbestimmte, wird nicht übergeleitet ins Literär-Überbestimmte; die stärksten formalen Mittel lösen es in die Befriedigung eines sublimierten Kunstgenusses. Farbe tönt es restlos in Harmonien, der Dreiklang des goldenen Schnittes schmeichelt sich, ohne Härte, ohne Überraschung, in das beglückte Auge. Er ist die einfache Proposition, nach der Vermeer seine Bildfläche teilt.

Die Überbetonung der Figur, ihr nahsichtiges Dominieren blieb in Vermeer's Kunst von ihrem Anfang an, da

er mit italienischer Akademik vertraut wurde; Fabritiu
dürfte kaum diese Vermittlung übernommen haben. Da
große Figurenbild, Christus bei Maria und Martha (Skal
morlie Castle), baut sich als Pyramide auf, tizianesk be
reichert ist die „Diana" im Mauritshuis. Wie hier de
junge Künstler mit übernommenen Motiven (vergl. Va
Loo's Diana, 1648, in Berlin) freischaltend seine Bildide
ausfüllt, verheißt eine selbständigere Entwicklung al
jeder Sturm und Drang. In den an breitentwickelt
Fronten angereihten Rückenakten, in den flächig ge
preßten Profilkonturen zeichnet er sich den eigenen We
vor, den Weg zur Ebene. Wenn auch in späteren Bilder
die mit einem Vielerlei besetzte Tischplatte in die Nah
sicht herausgerückt ist, so läßt er sie wie Chardin ode
Cézanne zur Ebene abgleiten. Doch gibt ihm Aufsich
nur Möglichkeit zur farbigen Ornamentik, nicht wi
jenen späteren zum vitalen Erleben. So wie Vermeer de
Illusion im Bilde nicht nachgeht, will er auch den Augen
blick in der Natur nicht überraschen, erhaschen; di
Kunst und was er durch sie sagen kann, steht ihm oben
an. Bisweilen merkt man die Hilfen, mit denen er seine
Stoff umrechnet; Vorhänge, die den Ausschnitt rahmen
die Vorzeichen geben, nach denen die Töne im Bild ge
brochen oder gesteigert werden; köstliche Tücher
Früchte in Schüsseln, Stilleben auf Tischen und Stühlen
in denen die farbigen Elemente gegeneinander stehen, di
in den lichten Flächen der Gestalten und des Grunde
dann gelöst sind. In den Bildern aber, die uns heute di
liebsten sind, hat Vermeer die Hilfen unsichtbar ge
macht, die Stützen in den Bau gezogen. Von wunder

barer Einfachheit erscheinen sie uns, selbstverständliches Gewächs, diese überlegten Gebilde seiner Meisterschaft; die Magd, die aus dem Kruge Milch gießt, die Frau, die den Brief liest (beide im Rijksmuseum), und das zarte Mädchenbildnis, das zu uns herüberblickt (im Mauritshuis). Man möchte glauben, es hätte der Zeichner mit aller Sorgfalt erst die lineare Komposition zum zwanglosen Wohlklang gelöst, damit der Maler dann die volle Freiheit zu seiner Aufgabe — im Milchmädchen z. B. die ausgewogene Harmonie der Grundfarben — bekam. Und ist doch nur die farbige Fläche zusammen mit ihrer bestimmten Umgrenzung und mit der Stofflichkeit, die sie bedeuten will, imstande, diese schönste Wirkung zu schaffen.

Wie Vermeer im Stubenbild den Menschen als die Seele des Raumes dominieren läßt, so löst er auch den Dualismus von de Hooch's belebten Außenbildern in die reine Stadtansicht. De Hooch hat der Tiefe entgegengewirkt, Vermeer schaltet sie einfach aus, de Hooch hat die Bewegung dieser Gegensätzlichkeit für seine Stimmung benützt, Vermeer steigert die Ruhe, kampflos harmonisch, ins Monumentale. Das „Straatje“ ist eine wunderliebliche Studie, neben der die Wirkung des großen „Stadgezichtes“ aufwachsen konnte. Langgestreckt zieht die Häuserreihe an uns vorüber, langsam weiter und bleibt doch da, denn langsam fahren wir im Boot daran vorbei. Dann kommt das Schiedamer Tor, hier zweigt die Oude Gracht ab, die ins Herz der Stadt führt; hinter Baumkronen wird der Turm der Nieuwe Kerk sichtbar; wir fahren weiter, das Rotterdamer Tor,

und weiter Häuser und Häuser. Die „Ansicht von Delft“ ist der schönste Ausdruck, den Vermeer, Inbegriff der Delfter Schule, der unlösbaren Einheit hingeben konnte, die seine Kunst und das Wesen seiner Heimatstadt zusammenschloß.

LITERATUR

Hofstede de Groot, Jan Vermeer und Carel Fabritius (Abbildungswerk).

Wilhelm Bode, Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen. (3. Aufl.) Leipzig 1921.

W. J. Steenhoff, Nederlandsche Schilderkunst in het Rijksmuseum (Deerde Deel).

Für Fabritius ist die Literatur in Thiemes Allgemeinem Künstlerlexikon, 11. Band, zusammengestellt.

Für Jan Vermeer noch: E. Plietzsch, Vermeer van Delft, Leipzig 1911, und Max Eisler, Der Raum bei Jan Vermeer, im Jahrbuch der Österreichischen Kunstsammlungen XXXIII. Bd. (1916), beide mit Literatur.

ABBILDUNGEN

*

1. Carel Fabritius, Selbstbildnis (Rotterdam, Boijmansmuseum)
2. Carel Fabritius, Tobias und Frau (Innsbruck, Museum Ferdinandeum)
3. Carel Fabritius, Distelfink (Haag, Mauritshuis)
4. Carel Fabritius, Soldat auf Wache (Schwerin, Landesmuseum)
5. Pieter de Hooch, An der Kellertüre (Amsterdam, Rijksmuseum)
6. Pieter de Hooch, Die Goldwägerin (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)
7. Pieter de Hooch, Landhaus (Amsterdam, Rijksmuseum)
8. Pieter de Hooch, Vor der Tür (Petersburg, Eremitage)
9. Pieter de Hooch, Bote mit Brief (Amsterdam, Rijksmuseum)
10. Pieter de Hooch, Holländische Wohnstube (München, Alte Pinakothek)
11. Jan Vermeer, Toilette der Diana (Haag, Mauritshuis)
12. Jan Vermeer, Bildnis eines jungen Mädchens (Haag, Mauritshuis)
13. Jan Vermeer, Die Milchmagd (Amsterdam, Rijksmuseum)
14. Jan Vermeer, Die Briefleserin (Dresden, Staatsgalerie)
15. Jan Vermeer, Die Goldwägerin (Philadelphia, Sammlung Widener)
16. Jan Vermeer, Die Briefleserin (Amsterdam, Rijksmuseum)
17. Jan Vermeer, Zeichnung (Wien, Albertina)
18. Jan Vermeer, Der Maler im Atelier (Wien, Sammlung Czernin)
19. Jan Vermeer, Gasse in Delft („Straatje“) (Amsterdam, Rijksmuseum)
20. Jan Vermeer, Ansicht von Delft (Haag, Mauritshuis)



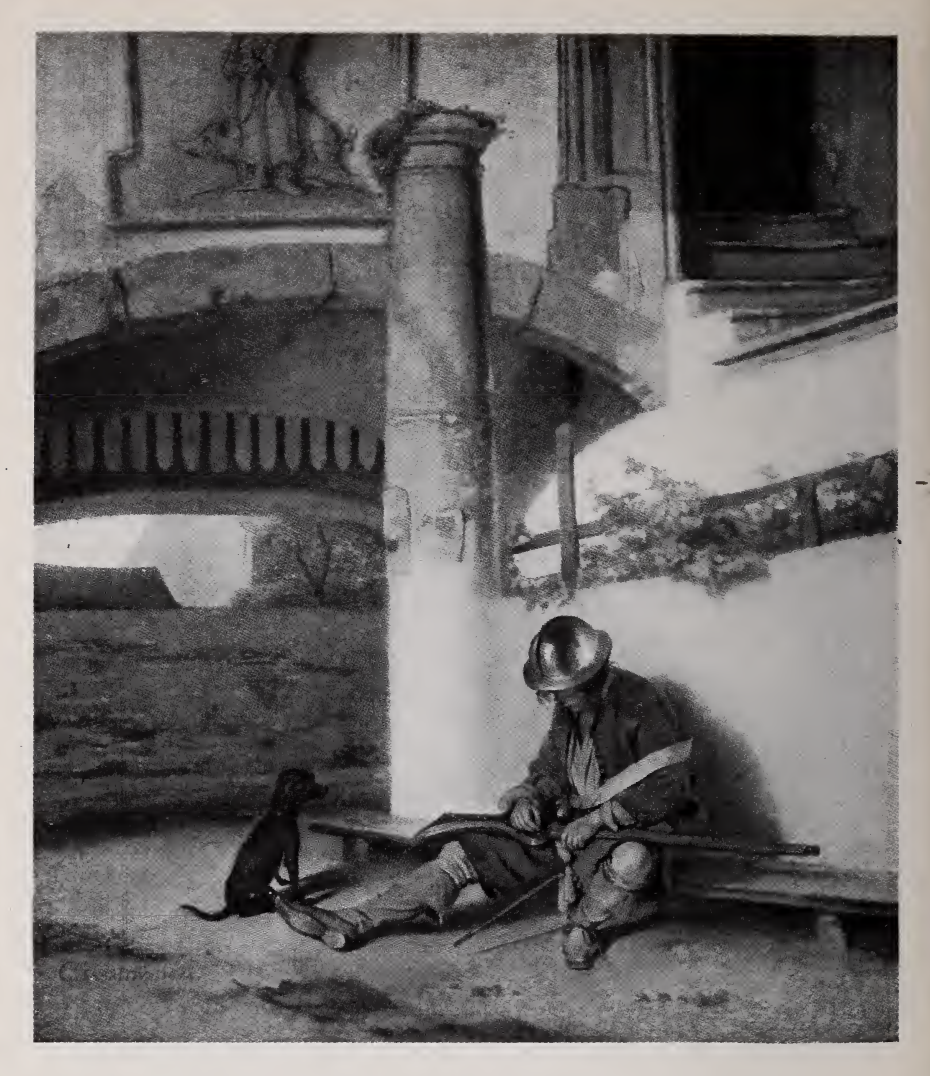
1. Carel Fabritius, Selbstbildnis (Rotterdam, Boijmansmuseum)



2. Carel Fabritius, Tobias und Frau (Innsbruck, Museum Ferdinandeum)
(Phot. Dr. L. Baldass)



3. Carel Fabritius, Distelfink (Haag, Mauritshuis)



4. Carel Fabritius, Soldat auf Wache (Schwerin, Landesmuseum)



5. Pieter de Hooch, An der Kellertüre (Amsterdam, Rijksmuseum)



6. Pieter de Hooch, Die Goldwägerin (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)
(Preußische Jahrbücher 1911)



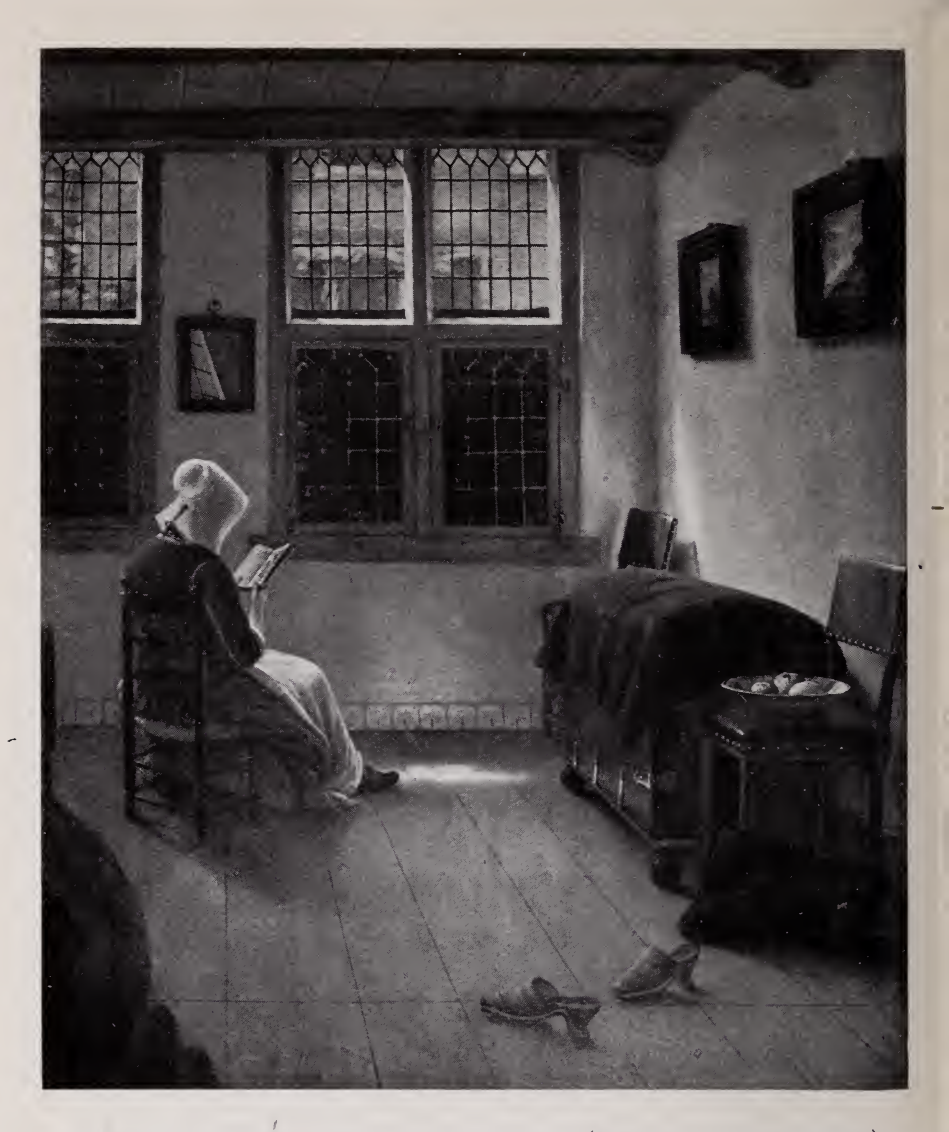
7. Pieter de Hooch, Landhaus (Amsterdam, Rijksmuseum)



8. Pieter de Hooch, Vor der Tür (Petersburg, Eremitage)



9. **Pieter de Hooch, Bote mit Brief** (Amsterdam, Rijksmuseum)



10. Pieter de Hooch, Holländische Wohnstube (München, Alte Pinakothek)



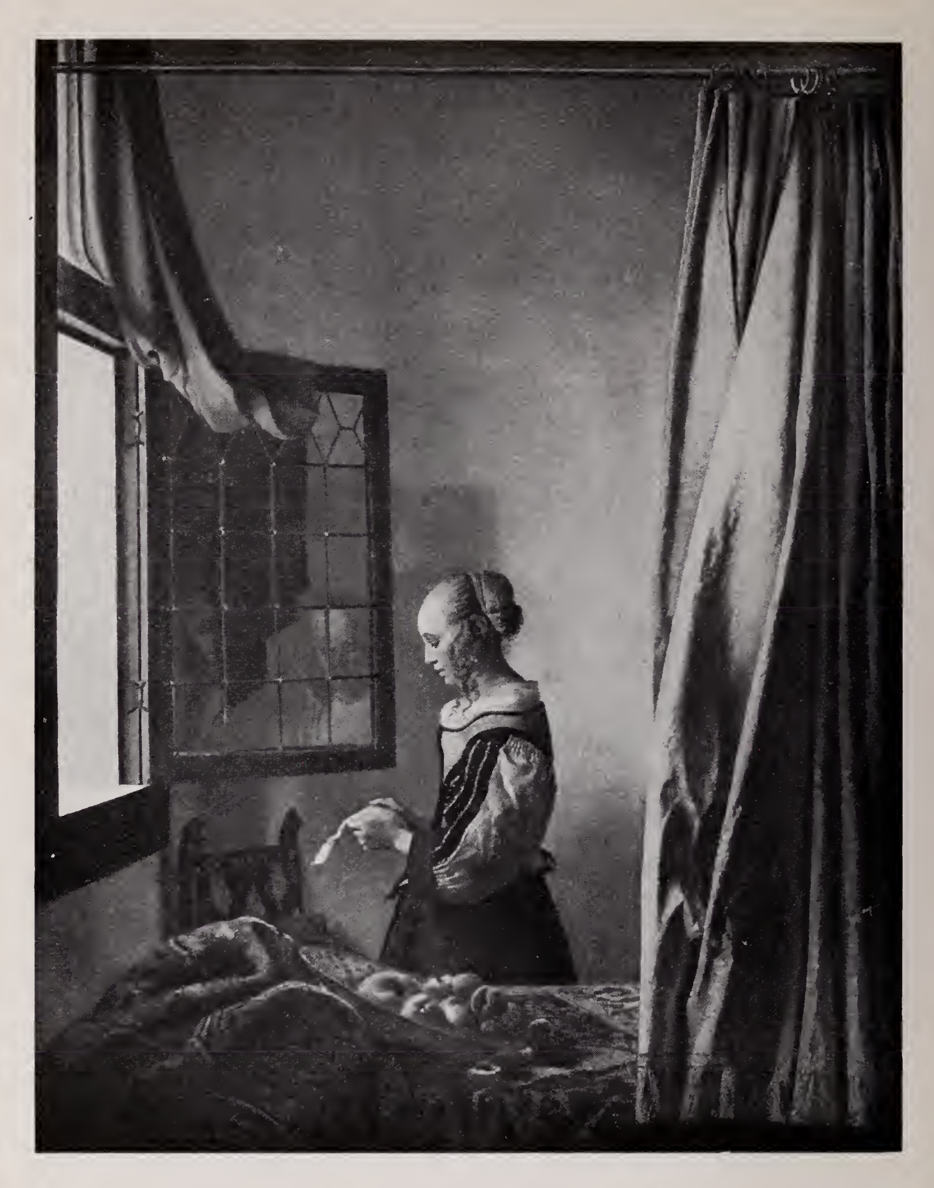
11. Jan Vermeer, Toilette der Diana (Haag, Mauritshuis)
(Phot. F. Hanfstängl)



12. Jan Vermeer, Bildnis eines jungen Mädchens (Haag, Mauritshuis)



13. Jan Vermeer, Die Milchmagd (Amsterdam, Rijksmuseum)



14. Jan Vermeer, Die Briefleserin (Dresden, Staatsgalerie)



15. Jan Vermeer, Die Goldwägerin (Philadelphia, Sammlung Widener)
(Preußische Jahrbücher 1911)



16. Jan Vermeer, Die Briefleserin (Amsterdam, Rijksmuseum)
(Jahrbuch der Österreich. Kunstsammlungen 1916, Taf. XXIX)



17. Jan Vermeer, Zeichnung (Wien, Albertina)
(Jahrbuch der Österreich. Kunstsammlungen 1916, Taf. XXX)



18. Jan Vermeer, Der Maler im Atelier (Wien, Sammlung Czernin)



19. Jan Vermeer, Gasse in Delft („Straatje“) (Amsterdam, Rijksmuseum)



20. Jan Vermeer, Ansicht von Delft (Haag, Mauritshuis)


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
31197 20109 9485

